

Rencontre avec Denis et Justine Héroux

Léo Bonneville

Number 109, July 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51009ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1982). Rencontre avec Denis et Justine Héroux. *Séquences*, (109), 4–10.



UN FILM DE
GILLES
CARLE

D'APRÈS LE ROMAN DE
ROGER
LEVELIN

IL FAUT TUE
GEORGE
REMOND

rencontre avec
DENIS ET JUSTINE HÉROUX

Grâce à leur ténacité, à leur talent et à leur travail acharné, Denis et Justine Héroux sont devenus des producteurs recherchés. Lors du dernier Festival de Cannes, le haut-parleur de l'hôtel Montleury retentissait sans cesse pour appeler Denis Héroux. Pendant ce temps-là, à Montréal, Justine Héroux s'affairait à la préparation d'un film sur la Louisiane. Ce sont ces deux producteurs intimement associés que nous avons rencontrés, juste avant le Festival de Cannes, pour les interroger sur leurs activités et leurs projets. Au cours de la conversation, Denis amorçait une réponse à laquelle se joignait tout naturellement Justine. D'ailleurs, le lecteur se rendra compte de leurs interventions, à la lecture de cet entretien fort instructif.

Léo Bonneville

— **Denis Héroux, pourquoi êtes-vous passé de la réalisation à la production?**

— Dans le fond, j'ai toujours fait les deux. Quand on veut faire un film, on a une idée, une espèce de projet, un rêve qu'on veut faire passer à la réalité. J'ai constaté avec le temps, qu'entre mon idée, mon point de départ et mon point d'arrivée: le film, il y avait une diminution. L'idée n'était plus aussi belle; elle s'était détériorée en cours de route. C'est toujours le combat de l'homme et de la nature. Dans les derniers temps de mon travail de réalisateur, j'étais de plus en plus déçu de cette diminution, de moins en moins capable d'accepter ces compromis. Je sentais que j'avais besoin d'un véritable producteur auprès de moi.

— **Le producteur est donc si important que cela?**

— Il est indispensable. Et c'est ce rôle que j'ai pu jouer à fond dans les trois derniers films que nous avons faits. *Atlantic City*, *Les Plouffe* et *La Guerre du feu*. Si j'ai voulu faire du cinéma, il y vingt ans, c'est pour atteindre cette qualité.

— **Pourquoi avez-vous donc abandonné la réalisation?**

— Je ne l'ai pas abandonnée, je l'ai mise en veilleuse. Il faudrait pour que j'y retourne, que je sente que mon idée, mon rêve, soient encore plus réussis qu'au point d'arrivée!

— **Quelle fut votre première production à vous deux?**

— Je travaille avec Denis depuis plus de dix ans, mais ma première production comme producteur a été *Les Plouffe*. Et j'en suis à préparer une mini-série pour la télévision américaine *Little Gloria... Happy at Last*. Quant à moi, c'a été, je crois, *La Petite Fille au bout du chemin*. Le sujet et le metteur en scène étaient déjà en place. Justine en était le premier assistant à cette époque. J'étais le « line producer », i.e. le producteur délégué. J'intervenais particulièrement pour obtenir certaines scènes et certains effets au montage que le metteur en scène hésitait à faire.

— **Au départ, aviez-vous le contrôle de cette production?**

— Oui, l'argent était trouvé, mais il fallait surveiller que le projet conserve ses objectifs. J'avais une grande liberté et le résultat fut satisfaisant. Pour *Les Plouffe*, moi aussi j'avais le contrôle mais, il s'est avéré de plus en plus difficile à garder. Le contrôle, on l'a toujours au début. C'est après souvent que ça se gâte.

— **Financièrement, ce fut un succès?**

— Pour *Les Plouffe* au Québec, oui. Pour *La Petite Fille au bout du chemin*, le film a plus que récupéré son budget. J'en ai fait une coproduction qui a été vendue à la télé américaine, et qui a bien marché en France et en Italie. Je suis devenu ce que l'on appelle « l'executive producer », celui qui est au point de départ... et d'arrivée. Pour *Atlantic City*, j'avais un roman. J'ai contacté Louis Malle. Nous avons trouvé la ville, sa signification pour les Québécois, le mythe de l'Est et, dix-sept semaines après, nous tournions. Justine en était le directeur de production et nous avons trouvé tout l'argent. Forcer Louis d'abandonner ses collaborateurs habituels pour les remplacer par Richard Ciupka à la caméra, Anne Pritchard aux décors — (ce que tout le monde a souligné par la suite dans le monde entier) — trouver des comédiens canadiens (tous les journaux américains ont souligné leurs qualités alors qu'au Canada, on parlait surtout de Burt Lancaster et de Susan Sarandon), tout cela fut tout un travail!

LE PRODUCTEUR RISQUE TOUJOURS

— **Le travail de producteur est donc très vaste?**

— Quand nous avons voulu faire un film avec *Les Plouffe*, j'étais très loin des émissions de télé. J'ai déployé beaucoup d'énergie pour obtenir l'accord de Roger Lemelin. J'ai engagé un premier scénariste pendant six mois et lui ai dit ce que je voulais. Puis, je l'ai payé et remplacé parce que ce n'était pas ça! J'ai passé ainsi quelques scénaristes et metteurs en scène jusqu'à ce que je réussisse à faire lire à Carle le roman. Je lui répétais ce qu'il pourrait y trouver. Et quand, à la fin, il se décida à le lire sous cet angle, il fut tout de suite emporté. De même que Justine qui allait produire le film par la suite. Chaque membre de l'équipe, qu'il soit à la caméra, aux décors, aux costumes, s'est mis à créer, à se sentir responsable de l'oeuvre comme Carle et nous. Comme au Moyen Âge, on construisait une église, ici, on faisait une oeuvre collective. Quand un pro-

jet s'amorce, s'il y a quelque chose de magique qui s'installe avec l'équipe, on peut penser que le film sera bon! C'est justement cette ambiance que Justine et moi avons trouvée sur nos trois derniers films. Quand le tournage prend fin, le montage est une étape tout aussi importante. Souvent le metteur en scène n'a plus assez de distance pour prendre toutes les décisions. Dans *Les Plouffe*, malgré nos recommandations, Gilles Carle n'a fait les coupes que nous souhaitions qu'après la première à Québec, puis à Montréal: enlever 45 minutes, en une nuit, que c'est laborieux! Et combien d'argent gaspillé inutilement! Nous avons eu de semblables discussions avec Louis Malle pour *Atlantic City*. Il a fait un montage pour la France, puis nous en avons fait un autre ailleurs. Justine, elle-même, fait le montage de la version *Plouffe-TV*. C'est reconnaître que le travail de producteur se poursuit jusqu'à la ligne d'arrivée. Il s'identifie totalement avec la production. Il investit son temps et son argent et il est presque toujours payé le dernier après tout le monde. Ne parlons pas des dépassements, le producteur est généralement amené à les supporter, comme ce fut le cas sur *Les Plouffe*, pour plus de 500 000 \$.

— Comment vous vient l'argent pour financer un film?

— L'argent vient de l'argent. Dans un premier temps, le producteur assume tous les risques de la production. C'est lui qui finance les scénarios et les premières démarches. Quelquefois, pour certains sujets, plus nationaux, il peut être aidé par les organismes publics. Mais ces derniers n'ont pas de budgets suffisants et vous n'êtes pas le seul donc; au début, vous investissez. Ainsi pour *Les Plouffe II*, nous avons déjà dépensé plus de 200 000 \$ et nous n'avons obtenu que 30 000 \$ de l'Institut et de la SDICC, un prêt personnel que nous devons rembourser dans l'année avec intérêts. Denis a réussi à intéresser un commanditaire, Alcan. Puis, à persuader les banques, et trouver des distributeurs, puis faire des pré-ventes. Il a fallu voir si on faisait un « tax shelter » avec un courtier.

— Combien ont coûté vos trois dernières productions?

— *Atlantic City*, autour de 7 millions \$, *Les Plouffe*, 5,7 millions \$ et *La Guerre du feu*, 12,5 millions \$. Vous comprenez la nécessité des pré-ventes.

— Est-ce pour cela que vous avez songé à la coproduction?

— Elle est vitale pour un petit pays comme le nôtre: nous ne pouvons amortir nos films sur le marché intérieur et devons exporter. Depuis 1945, les Américains se sont installés partout dans le monde et contrôlent la distribution. Les autres pays se sont alors regroupés pour former un « pool », non seulement de ressources artistiques et techniques. C'est quelque chose que j'ai entrevu, il y a déjà quinze ans. Si je veux que le film soit présenté en France, il faut que j'amène des Français à y investir. Après tout, ils feront tout pour récupérer leur investissement. Pour cela, il faut que le projet leur soit recevable, universel. Sinon, il faut chercher à amortir dans le reste du monde. Qui dit coproduction, dit échanges et balance. Dans un premier temps, je l'ai abordé d'une façon minoritaire et j'ai dû accepter des projets qui venaient plutôt d'eux. Je n'avais pas les moyens d'imposer mes vues. Maintenant, je peux être majoritaire et imposer mes projets. Quand vous avez la nationalité à votre film, la télévision locale paie dix fois plus. La France paiera 150 000 \$ l'heure *Les Plouffe*, si c'est une coproduction française, alors qu'elle paierait ce qu'elle verse pour *Dallas*, 15 000 \$ l'heure, si elle achète. Ça fait toute la différence.

— Et le reste du monde?

— Le pays coproducteur n'est pas suffisant. Il faut couvrir tous les autres pays. C'est ainsi qu'il faut engager un représentant, un agent de ventes, qui cherchera à vendre votre film à tous les autres pays, même s'il n'est pas tourné. Aussitôt que vous avez quelque chose à montrer, ça s'appelle un « package »: un scénario, un metteur en scène, des comédiens ou, encore mieux, quelques minutes du film tourné. Ainsi, pour *La Guerre du feu*, notre vendeur avait 13 minutes du film et devait ramener 2 millions et demi \$ de contrats que nous pouvions escompter à la banque. On dit que le producteur ne risque jamais ses propres fonds, qu'il ne mise jamais. Mais, en fait, il le fait toujours. Parce que malgré les meilleurs calculs, il faut toujours improviser. C'est alors qu'on emprunte 5 millions \$ à la banque et qu'il faut mettre sa signature personnelle en bas de l'emprunt, donc, risquer ses biens personnels.

— Sont-ce des risques calculés?

— Nous dirions des risques qui ne sont pas toujours calculables! *Les Plouffe* devait coûter 4,8 millions \$



Les Plouffe, de Gilles Carle.

il a coûté 5,7 millions \$. C'est nous qui avons mis les 500 000 \$ au-delà des premières sommes versées par la garantie de bonne fin. Nous n'avons pas touché de salaires. Nous ne reverrons peut-être jamais cet argent-là. Malheureusement, les gens avec qui nous travaillons ne sont pas toujours sensibles à ce fait-là. Espérons que *La Guerre du feu* continuera d'éponger. Actuellement, je reçois un scénario par jour du Québec, de Paris, ou de Los Angeles. Et ce ne sont pas nécessairement ceux-là que je choisis. Je choisis avec mes collaborateurs ce que je veux faire. Quand nous avons fait *J'ai mon voyage*, même avec Jean Lefebvre, Francis Blanche et Mylène Demongeot, le film restait québécois. Si le film avait des faiblesses, ce n'est pas à cause des Français. Quand j'ai produit *Violette Nozière*, en France, avec Claude Chabrol, même si nous sommes débarqués avec presque toute notre équipe, directeur de production, directeur de la photo, électriciens, ingénieur du son, monteur, le film restait français. Quelques comédiens canadiens jouaient des rôles de Français. Mais, j'étais minoritaire. Pourtant, Chabrol et nous avons choisi le sujet ensemble. Donc, la coproduction est un équilibre difficile à trouver. Nous l'avons trouvé dans *Les Plouffe*, *Atlantic City* et *La Guerre du feu*. Dans *Les Plouffe*, nous avions même un conseiller aux dialogues français, mais, c'est déjà nous qui avons décidé que Denis Boucher serait Français, que le Pasteur serait américain, et que leur rencontre se situerait dans une gare. Cela a permis de situer le Québec, puis la période, puis la famille que les étrangers ne connaissent pas nécessairement. Vous voyez que le producteur peut être un créateur aussi!

UN FILM DOIT ÊTRE JUSTE ET TOUCHÉ UN LARGE PUBLIC

— Dites-moi comment on peut arriver à avoir une « touche nationale » dans un film?

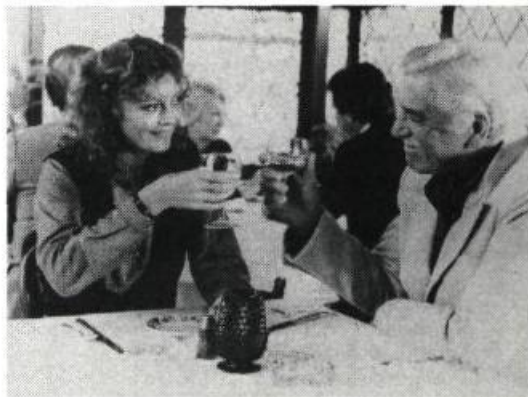
— Un film n'est pas bon parce qu'il a la touche canadienne plutôt que québécoise, ou québécoise plutôt qu'internationale. C'est un faux débat. Ce qui est important, c'est que le film soit juste, et touche amplement le public. Je crois que Robert-Claude Bérubé, dans *Séquences*, le signale quand il écrit à propos d'*Atlantic City*: « malgré la diversité des apports — réalisateur français, scénariste américain, vedettes *idem*, techniciens et interprètes canadiens pour la majorité, le film conserve une unité de ton indéniabile ». Voilà une chose qui nous fait plaisir même si le critique ne signale pas tellement l'importance du producteur, et surtout l'immense fascination pour les Québécois de l'Amérique. Il a compris qu'un film est une entité. Tenez, mon père passe tous ses hivers en Floride et ne va jamais à Toronto. Quand nous étions jeunes, il nous amenait sur le « Board Walk ». Les Québécois vivent plus naturellement l'axe nord-sud que l'axe fédéral est-ouest. Est-ce plus canadien de tourner des films à Vancouver plutôt qu'à Atlantic City? Récemment, on nous reprochait de faire des films qui ne se déroulent pas en 1982, et qui ne se rapportaient pas au Québec. Pour moi, *Atlantic City* parle de nos problèmes. D'une ville et d'une civilisation qui se meurt. Ne peut-on pas dire la même chose de notre ville! Quand à *La Guerre du feu*, *Séquences* écrit qu'il n'y a pas grand chose de Canadien. Si l'on regardait attentivement le générique, l'on verrait la masse de techniciens canadiens qu'on a fait travailler. Nous avons dépensé plus de 9 millions \$ sur des Canadiens. Patrick Schupp, qui en fait une critique si enthousiaste, parle du montage pendant des lignes et des lignes et ne cite pas le nom du monteur qui est Canadien, Yves Langlois, qui a aussi fait *Les Plouffe*. Bien sûr, il est plus facile de parler du directeur photo, qui, pour une fois, est Français. C'est formidable! Que cherche-t-on dans ce film préhistorique? Des castors? Des phoques ou des vedettes américaines? Ne peut-on pas voir que la véritable question est celle de l'Homme et que nous devrions être capables de nous prononcer là-dessus sans nous mettre à chanter, « c'est à ton tour de te laisser parler d'amour ». Ça nous choque terriblement que la question ne puisse être universelle. Nous voulons être libres et continuer à vouloir choisir le meilleur sujet. Dans l'avenir, ce pourrait être encore Carle

ou bien Jutra ou bien Mankiewicz ou d'autres... De 1974 à 1980, des centaines de films ont été tournés au Canada grâce aux « tax shelters ». Ils ont généralement été décriés et l'on a dit un peu trop souvent, qu'ils n'étaient pas suffisamment canadiens. Attention. Le Secrétariat d'État a fait un relevé et 85% de ces films étaient réalisés par des Canadiens. Ça ne les a pas empêchés pourtant d'être généralement ennuyeux. La culture, la qualité n'ont pas toujours les couleurs nationalistes qu'on veut bien donner à un film. *Les Plouffe* se doit d'être un bon film avant même d'être québécois. Cette dualité est dure à porter. Notre peuple est un peuple déchiré, nous ne le savons que trop. Prenons l'exemple d'*Atlantic City*. Est-il plus un film américain qu'un film canadien? Je pense que notre culture contemporaine comprend des éléments américains, parce que nous sommes à proximité des Etats-Unis et que nous sommes d'Amérique et non pas d'Europe. Les films que nous devons faire doivent être originaux et justes, autrement il n'y a pas de raison de les tourner. *Atlantic City* est un film canadien, sous peine de nous répéter.

LES COPRODUCTIONS: L'AVENIR DU CINÉMA

— Dans une coproduction canadienne, comment estimez-vous la représentation créatrice des artistes de chez nous?

— On a beaucoup de difficultés quand il s'agit des comédiens, autant chez les anglophones que chez les francophones. Prenez le cas d'Anne Létourneau. Tout de suite après *Les Plouffe* elle a été retenue pour tourner un autre film en France. Quant à Monique Mercure, après son succès dans *J.A. Martin photographe*, elle a échoué dans le film de Frank Cassenti, *La Chanson de Roland*, dans lequel elle n'avait rien à faire. Pourtant, elle a travaillé pendant des semaines en France, mais on a tout coupé au montage. Cela a détruit sa possibilité de carrière à l'étranger. Aussi, nous n'avons pas suffisamment « forcé » la télévision française. Car, pendant presque quinze ans, Radio-Canada a acheté des émissions françaises sans presque rien obtenir en retour. Il faut créer cet échange pour que les Français s'habituent à notre réalité et à notre langage. Quant aux États-Unis, on a une émission qui s'appelle *S.C.T.V.*, ce sont des Canadiens qui sont les acteurs et qui se font connaître. Ils vont devenir des vedettes. Nous



Atlantic City, de Louis Malle.

devons aussi créer nos vedettes par la télé à l'étranger.

— La langue peut être un obstacle?

— Oui, il faut d'abord reconnaître que l'on est peu connu à l'étranger. Certains Français commencent à peine à nous situer sur une carte géographique. La langue est une difficulté. Nos comédiens ne parlent pas la même langue que les Français. Il faut donc que les « autres » s'habituent à notre langage. Nous parlons des comédiens, mais n'oublions pas que nous avons développé une infrastructure importante. Nous possédons des directeurs de photographie, des monteurs, des techniciens qui sont parmi les meilleurs au monde. Quand vous lisez les critiques américaines sur *Atlantic City*, ce qu'ils disent du directeur de la photo, Richard Ciupka, c'est quand même formidable. Ils ont fait leur marque. Cela n'existait pas il y a dix ans.

— Malheureusement, les spectateurs ignorent ces artisans.

— Ce n'est que trop vrai. C'est à vous à les faire connaître! C'est aux médias à faire leur rôle d'informateur!

— Les coproductions sont-elles l'avenir de notre cinéma?

— Nous pensons que les coproductions ne sont que cela. À cause de la situation particulière et géographique dans laquelle nous nous trouvons. C'est si

vrai que nous ne pourrions donner une suite aux *Plouffe* que si nous avons l'accord des Français pour coproduire à la télé. Actuellement, nous préparons une série sur les Français de la Louisiane, de 1820 à 1900 — et dans les deux langues. Ces coproductions n'apportent pas seulement de l'argent, mais aussi un échange de ressources artistiques et techniques essentiel.

— **Cela veut-il dire qu'il n'y a pas de place pour un autre cinéma plus localisé?**

— Vous voulez dire un cinéma d'ici? Au Québec, si on exclut le marché de la télévision, pour financer un petit film de 1 million \$ il faut déjà obtenir un succès extraordinaire... Le film ne peut pas se récupérer qu'au Québec! Alors qui va financer le film?

— **Faut-il produire des films comme J.A. Martin photographe?**

— Il faut produire, un point, c'est tout. Il y a autant de place pour *J.A. Martin photographe* que pour *Les Plouffe*. Certainement, nous allons continuer à faire d'autres films québécois qui ne seront pas *Les Plouffe*, mais à condition qu'ils soient aussi universels que *Les Plouffe*. C'est la condition indispensable. Je sais que les gens s'amusent en disant que *Les Plouffe*, ce n'est pas universel. De toute façon, les gens ne savent pas ce qu'est un sujet universel. Un sujet universel, c'est quand nous sommes rejoints, et que ça nous touche au-delà des frontières et des batailles de clochers.

ATTEINDRE LE LABEL DE QUALITÉ

— **Alors comment expliquez-vous le demi-échec des *Plouffe* en France?**

— Nous parlions des comédiens plus tôt. Nous avions une très belle et très grande affiche sur les Champs-Élysées avec des noms tout à fait inconnus des Français. Alors l'affiche ne leur disait pas grand chose, et ils ne sont pas venus parce qu'ils ne connaissaient personne à qui s'identifier. La compétition d'ailleurs était trop grande avec les autres films américains qui se trouvaient à l'affiche, à ce moment-là, sur les Champs-Élysées. Allez rivaliser avec un Paul Newman, vous verrez! De plus, les gens ont peut-être eu peur de l'accent et aussi de la longueur du film. Bref, c'est tout un ensemble de

circonstances qui a joué contre le film. Ça ne veut pas dire que le film n'était pas bon. Bien au contraire. Quand les Français reentraient voir le film, eh bien! ils l'aimaient. Ils aimaient cette famille si chaleureuse et si « fraîche ».

— **C'est vrai, la critique française a été très favorable au film.**

— Il faut croire que les gens ne lisent pas les critiques ou ne sont pas influencés par elles, même si elles sont bonnes. Le cinéma québécois est dans une mauvaise passe. Il doit s'ouvrir sur les autres, il doit déborder les frontières, sinon il mourra. Qui va financer les projets québécois? Seul, le gouvernement ne peut le faire. Les gens de cinéma d'ici doivent se recycler, trouver de nouvelles façons de continuer à faire du cinéma.

— **Alors quelles leçons tirez-vous de ce demi-échec?**

— Eh bien! Si nous devons réaliser *Les Plouffe II*, il faut le faire en coproduction, sinon nous devons abandonner le projet. Il faut espérer que lorsque les gens auront vu *Les Plouffe* à la télévision, ils auront aimé les personnages et voudront sans doute connaître la suite. Et ils iront au cinéma voir *Les Plouffe II*. C'est assez optimiste de notre part, ne croyez-vous pas?

— **Le film a-t-il été vendu dans d'autres pays?**

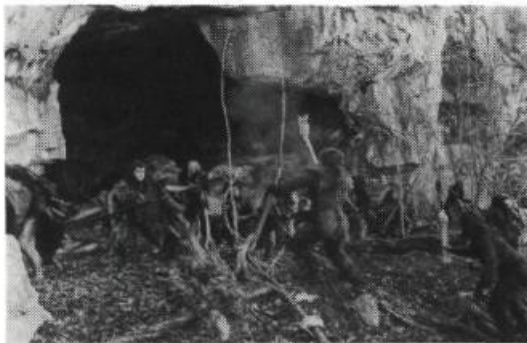
— Oui, dans toute l'Europe. Et il est en négociations aux États-Unis.

— **Alors vous croyez que les coproductions sont indispensables?**

— Oui, mais il faut reconnaître que c'est le moyen des faibles. Si nous étions forts, nous n'aurions pas besoin des coproductions. En somme, il s'agit de deux ou trois pays qui se groupent ensemble pour faire une force.

— **Les trois films que vous avez produits dernièrement, les considérez-vous comme authentiquement québécois?**

— Dans le sens que les projets sont partis d'ici. Nous sommes tous les deux Québécois, non? De plus, les films ont été faits par des gens d'ici. Ce sont donc



La Guerre du feu, de Jean-Jacques Annaud.

des films québécois. Voilà la réponse. Cela ne fait aucun doute quand on parle des *Plouffe*. Mais cela est vrai aussi d'*Atlantic City* qui a été conçu et engendré par des Québécois. En fait, c'est nous qui avons dirigé le projet et engagé Louis Malle. Pour moi, le film représente le point de vue d'un francophone sur l'Amérique, donc l'observation d'une minorité sur l'Amérique. Je dirais que tous les films ne peuvent pas être dits « nationalistes ». *Les Plouffe*, nous pouvons dire que c'est un film national qui peut être international. Mais, lorsque Louis Malle décide d'aller faire un film hors de la France, je pense qu'il est lui-même de moins en moins Français. Dans *Violette Nozière*, nous étions minoritaires et ne pouvions intervenir véritablement. Actuellement, c'est le contraire. Nous pouvons intervenir dans le choix des gens comme, par exemple, pour le film sur la Louisiane qui est en cours de préparation présentement.

— **Qu'entendez-vous alors par cinéma québécois?**

— La description normale serait: c'est le cinéma francophone fait au Québec. Mais cela peut être un cinéma anglophone fait au Québec par des Québécois. Ou si vous préférez cette alternative: un cinéma fait par des gens d'ici ou du cinéma fait ici. Quand nous faisons des films, nous voulons atteindre le label de qualité. C'est ce que nous convoitions le plus. Nous sommes d'ici avec une sensibilité particulière. Pourquoi irions-nous à Los Angeles ou à Paris? Les gens nous l'ont offert souvent, mais nous estimons que nos racines sont ici. Il faut que nous soyons en symbiose avec notre milieu. Pourtant, nous avons décidé de ne faire partie d'aucun gang et de rejeter tous les gangs. Dans le cinéma, nous sommes des individualistes, des solitaires, des forcenés et nous sommes toujours prêts à aller chercher les personnes les plus compétentes pour nous aider à continuer à produire les films de notre choix. Nous nous entourons de gens qui nous aiment et que nous aimons pour travailler; c'est essentiel.

— **Denis et Justine Héroux sont-ils des producteurs heureux?**

— Après le succès des trois derniers films que nous avons produits, je pense que nous pouvons répondre affirmativement. Le début de 1982 semble vouloir nous apporter beaucoup. Cela ne veut pas dire qu'il faut en rester là. Nous avons plusieurs projets et nous travaillons sans cesse. Le succès ne nous rend pas oisifs... Au contraire, il nous stimule dans la course effrénée de la vie!

en préparation

TABLE DES MATIÈRES DÉTAILLÉE

des 109 numéros de

SÉQUENCES